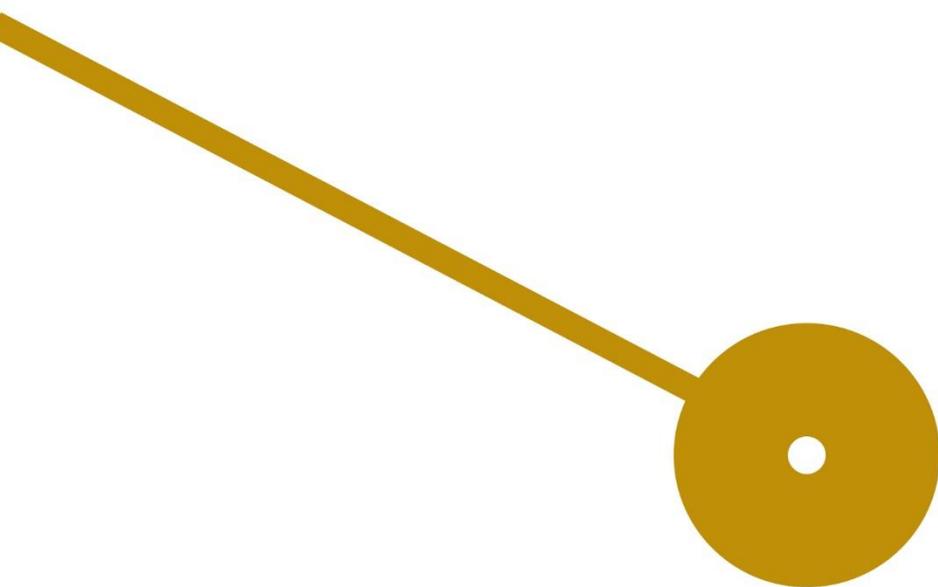




Do Órgão ao Piano e do Piano ao Órgão – Análise e Interpretação

Fernando Manuel Lopes da Cruz

10/2022



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ESPECIALIZAÇÃO EM PIANO E TECLAS

Do Órgão ao Piano e do Piano ao Órgão – Análise e Interpretação

Fernando Manuel Lopes da Cruz

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Piano e Teclas.

Profesores Orientadores
Luís Miguel Carvalhais Figueiredo Borges Coelho
Rui Fernando Soares

10/2022

À família.

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores, ao professor e pianista Miguel Borges Coelho e ao professor e organista Rui Soares por toda a paciência e pelo tempo que dedicaram a mim.

Resumo

Apesar de apresentarem mecanismos de produção de som completamente distintos, tanto o piano como o órgão utilizam o teclado como ponte entre o instrumentista e o instrumento. Performances de pianistas ao órgão e de organistas ao piano são por isso relativamente frequentes. Há, para além disso, uma considerável partilha de repertório entre os dois instrumentos, quer por meio de adaptações quer por meio de transcrições, acompanhadas por uma ampla produção bibliográfica que foi procurando estabelecer diretrizes para a prática de transcrições de órgão para piano e vice-versa.

A partir dum estudo comparativo entre a) duas obras de Bach para órgão — *“Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ”* BWV 639 e o *Prelúdio e Fuga em Dó M BWV 547* e as suas transcrições para piano, respetivamente realizadas por Busoni e Liszt e b) as *Variations Sérieuses* para piano de Mendelssohn e a sua transcrição para órgão da autoria de Reitze Smits, pretende-se perceber até que ponto as opções tomadas pelos transcritores e as estratégias interpretativas que elas sugerem se relacionam com as características organológicas de cada um dos instrumentos.

Palavras-chave

Piano; Órgão; Transcrição; Teclado; Articulação; Dinâmicas

Abstract

Although they present completely different mechanisms of sound production, both the piano and the organ use the keyboard as a bridge between the instrumentalist and the instrument. Performances by pianists on the organ and organists on the piano are therefore relatively frequent. There is also a considerable sharing of repertoire between the two instruments, whether by means of adaptations or transcriptions, which has been accompanied by an ample production of bibliography that has sought to establish guidelines for the practice of transcriptions from organ to piano and vice-versa.

Based on a comparative study between a) two works by Bach for organ - "*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*" BWV 639 and *the Prelude and Fugue in C M BWV 547* and their piano transcriptions, respectively done by Busoni and Liszt and b) Mendelssohn's *Variations Sérieuses* for piano and his transcription for organ by Reitze Smits, the aim is to understand to what extent the options taken by the transcribers and the interpretative strategies they suggest are related to the organological characteristics of each of the instruments.

Keywords

Piano; Organ; Transcription; Keyboard; Articulation; Dynamics

Índice

Introdução.....	1
1. Estado da arte	2
2. Origem e desenvolvimento instrumental	5
2.1. O Órgão.....	5
2.2. O Piano	6
3. A tradição das transcrições para instrumento de tecla	8
4. “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 639 – Breve Introdução e Contextualização	9
4.1. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do Órgão.....	11
4.2. A Transcrição para piano de Ferruccio Busoni	12
4.3. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do piano.....	14
5. Prelúdio e Fuga BWV 547 – Breve introdução e contextualização.....	16
5.1. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do Órgão.....	17
5.2. A Transcrição de Liszt	21
5.3. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do Piano	22
6. Mendelssohn – Variations Sérieuses, Op. 54 – Breve introdução e contextualização	26
6.1. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do piano.....	27
6.2. A Transcrição de Reitze Smits.....	30
6.3. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do órgão	36
7. Conclusão.....	39
Bibliografia.....	41
Anexos	43
Anexo A – Mecanismo de Funcionamento do Órgão Moderno.....	44
Anexo B – Registação do órgão: medidas e famílias.....	45

Introdução

Desde muito cedo que o piano se tornou em algo absolutamente vital para o meu quotidiano. A prioridade que sempre dei ao piano não me impediu, porém, de desenvolver rapidamente um interesse paralelo pelo órgão — talvez por desde muito cedo experienciar tocar neste instrumento, e pelo contacto que mantive com organistas.

Embora as características físicas e organológicas destes dois instrumentos sejam completamente distintas (o piano é um instrumento de cordas percutidas, e o órgão é um aerofone de teclas), a facilidade e naturalidade com que um pianista reproduz um trecho musical no órgão, ou vice-versa é evidente. Por isso, no meio musical, é comum assistir a atuações de pianistas ao órgão e vice-versa. Estando eu no primeiro caso, uma vez que toco órgão com frequência quer num enquadramento concertístico quer litúrgico, nunca fiquei plenamente satisfeito com a minha performance musical, construída a partir duma formação puramente pianística. Com o tempo fui tomando ainda assim contacto com algumas nuances que um pianista deverá ter em conta aquando da sua prática organística.

Foi a partir desta experiência que nasceu a ideia de desenvolver este trabalho, que relaciona o piano e o órgão. O objetivo será perceber de que forma sistemas de produção de som tão contrastantes como o do piano e o do órgão se refletem na abordagem técnica e interpretativa de cada instrumento, tendo em conta aspetos como a articulação, a dedilhação ou a forma de realizar dinâmicas e contrastes sonoros, a partir dos ideais inculcados pelos meus orientadores de piano e órgão, da bibliografia existente, e das gravações de referência. A descrição das estratégias interpretativas sugeridas por uma seleção de transcrições para piano de obras originais para órgão e vice-versa, contribuirá certamente para um melhor conhecimento acerca da relação Piano-Órgão. Este estudo permitir-me-á perceber de que forma podem (ou não) ser transportadas para o piano algumas “ferramentas” idiomáticas do órgão.

1. Estado da arte

Para realizar um trabalho comparativo entre o piano e o órgão é necessário conhecer, numa primeira instância, o desenvolvimento histórico e as principais características organológicas de ambos os instrumentos. Estudos como *The organ* (Williams, 1998), *The piano* (Belt, 1997) e *Instrumentos Musicais* (Henrique, 2004) são nesse sentido importantes referências.

À medida que esse desenvolvimento foi tendo lugar, foram surgindo os primeiros tratados para instrumento de tecla que espelharam os progressos técnicos e expressivos associados à prática instrumental. Destacaria três desses tratados. O primeiro, a *Arte novamente inventada para aprender a tanger*, foi escrito por Baena no século XVI e é um método didático para instrumento de tecla que inclui adaptações de obras polifônicas renascentistas. Escrito no século XVIII por François Couperin, o segundo, *L'art de toucher le clavecin*, aborda a ornamentação, os fraseados e os sistemas de dedilhação do Barroco. Finalmente, *A verdadeira arte de tocar instrumento de tecla*, escrito também no século XVIII por Carl Philipp Emanuel Bach, contempla ideias inovadoras no domínio da dedilhação — como a introdução do polegar — das articulações, da postura e conselhos estéticos.

A tese de doutoramento de Benjamin Rollings (2020) — *From Pipe Organ to Pianoforte: The Practice of Transcribing Organ Works For Piano With a Critical Study of César Franck's Prélude, Fugue et Variation, op 18 and Johann Sebastian Bach's Prelude and Fugue in D Major, BWV 53* — refere cinco motivos fundamentais que podem justificar a transcrição da música de órgão para piano:

- 1) A divulgação /popularização.
- 2) A exibição do virtuosismo.
- 3) O valor educacional.
- 4) A melhoria do original.
- 5) O próprio valor da arte da transcrição.

Considerando que os pianistas “*encontram inspiração ao imitar outro instrumento*”, Rollings contrapõe aos céticos das transcrições a longa tradição desta prática nos instrumentos de tecla e a importância dos compositores que se dedicaram a ela — Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt, Brahms, Tchaikovsky, Ravel, Rachmaninoff, Schoenberg, Bartók ou Stravinsky.

Para além de ter realizado numerosas transcrições para piano de música para órgão de Bach, Busoni teorizou sobre o assunto. Em *On the transcription of Bach's organ works for pianoforte* estabelece um conjunto de estratégias essenciais para a transcrição de música de órgão para piano, tais como as duplicações ou as adições e omissões, e proporciona um conjunto de diretrizes estilísticas para a sua interpretação, dando uma especial atenção ao uso do pedal no piano, e mais concretamente à forma como ele se deve relacionar com a registação do órgão. Para Busoni,

Em passagens destinadas a imitar efeitos do órgão "cheio", o pedal é indispensável. (...) Consideremos que as misturas abertas com o órgão cheio contêm a quinta e a oitava, ou mesmo a terça e a sétima de cada nota tocada. Uma imitação aproximada dessas misturas pode ser obtida, no piano, apenas usando o pedal (1894).^{1 2}

Considera, para além disso, que

Cada pianista deve não só conhecer e dominar todas essas transcrições até agora publicadas, mas também ser capaz de transcrever de forma independente para piano as composições de Bach. Negligenciando isto só conhecerá Bach pela metade (1894).³

E acrescenta ainda que

Muitos problemas inesperados e difíceis da técnica pianística podem ser encontrados [na interpretação das transcrições]; mas o esforço para encontrar a solução certa levará certamente a novas aquisições pianísticas (1894).⁴

Centrado no processo contrário, a transcrição do piano para o órgão, o artigo *On Arranging for the Organ* de P.C. Buck publicado no *The Musical Times* em 1914, visa numa primeira instância, encorajar os organistas — que “*confiavam demais nos arranjos publicados e não "arranjavam" para si mesmos*” — a realizarem as suas próprias transcrições. Fornece depois um conjunto de orientações quer para a prática da transcrição quer para a sua posterior interpretação, referindo, nomeadamente que

¹ Todas as traduções ao longo do trabalho são da responsabilidade do autor.

² (Busoni, 1894) In passages intended to imitate magnificent "full organ" effects, the pedal is indispensable. (...) Consider that the mixtures opened with the full organ contain the fifth and octave, or even the third and seventh, of every tone struck. An approximate imitation of these tone blendings can be obtained, on the piano, only by using the pedal.

³ (Busoni, 1894) "every piano-player should not only know and master all such transcriptions hitherto published, but should also be able independently to transcribe for the pianoforte organ-compositions by Bach. Should he neglect to do so, he will only half know Bach."

⁴ (Busoni, 1894) In pursuing this aim, many unexpected and difficult problem in piano-technic may be encountered; but the striving after the right solution will surely lead to new pianistics acquisitions.

O idioma do piano é diferente do de qualquer outro instrumento; portanto, quanto mais essencialmente pianística seja uma frase, menos exatamente ela pode ser transcrita para o órgão. [Por exemplo] numa canção com acompanhamento iniciada com uma oitava para a mão esquerda seguida de um acorde, o pianista instintivamente baixa o pedal de sustentação com a oitava, um processo que preenche o ar com harmônicos de reforço. No caso do órgão, recomenda-se acordes de sustentação suaves no Swell, enquanto o movimento original é sugerido pela mão direita noutra manual e nos pedais.⁵

Do ponto de vista de Buck, existem alguns erros graves que são comuns por parte dos organistas, como o uso excessivo da pedaleira e a duplicação do baixo da mão esquerda na pedaleira, na tentativa de imitar as oitavas da mão esquerda do piano.

A tese de doutoramento de Antonio Formaro (2014), intitulada *La obra para piano de Felix Mendelssohn* cataloga todas as obras para piano de Mendelssohn, fornecendo adicionalmente um conjunto significativo de informações e comentários acerca de cada uma delas. Formaro aborda a estética composicional, nomeadamente as principais características da sua escrita pianística, a forma, a textura, o aspeto melódico, rítmico e harmónico, e a presença do contraponto. Antonio Formaro faz ainda referência às grandes influências de Mendelssohn, nomeadamente Bach e Beethoven. A importância do estilo barroco na obra de Mendelssohn é precisamente um dos aspetos referidos por Amy Britton na sua tese de mestrado — *A Study of Felix Mendelssohn's Piano Fugues* (2008). Britton aborda igualmente as inovações que Mendelssohn introduziu em aspetos como o tratamento temático, a harmonia, as texturas e o contorno melódico.

⁵ (Buck, 1914) In an elementary song-accompaniment beginning with an octave for the left-hand followed by a chord, the pianist instinctively put down the sustaining pedal with the octave, a process which flooded the air with reinforcing harmonics. With the organ, in such a case, he recommended soft sustaining chords on the Swell, while the original movement was suggested by the right hand on another manual and the pedals

2. Origem e desenvolvimento instrumental

2.1. O Órgão

Considerado o “Rei dos Instrumentos” por Guillaume de Machaut,⁶ o órgão pertence à família dos aerofones,⁷ que se caracteriza pela produção de som através de ar por tubos de madeira ou metal, e é símbolo de todo o cosmos, contendo em si elementos dos diversos reinos: o animal, através das peles e dos foles; o vegetal através das madeiras; e o mineral, através dos metais e do estanho dos tubos.

Remontando etimologicamente à palavra grega *órganon*, uma designação genérica para ferramenta ou instrumento, o órgão tem como antepassado a flauta de Pã, um instrumento de sopro que, constituído por um conjunto de tubos, está já presente na mitologia grega. No século III a.C., o grego Ctesíbios de Alexandria substituiu o sopro do Homem por um sistema capaz de introduzir ar à pressão nos tubos, que funcionava por meio de um reservatório de água, dando origem ao órgão hidráulico. No século IV surgiu o órgão pneumático, que substituiu o reservatório de água por foles. Tratava-se de um instrumento que servia essencialmente de apoio ao canto monódico, através de notas longas. Estes órgãos não possuíam um teclado com as características dos que conhecemos hoje, mas sim uma espécie de régua que eram movimentadas para iniciar ou terminar cada nota, ou, já no século XIII, teclas semelhantes à dos carrilhões. A pedaleira só foi introduzida no século seguinte, na Alemanha e era constituída por uma oitava curta e sem registos próprios (a pedaleira era acoplada). Os registos, que permitiam ao organista a seleção ou a combinação de filas de tubos, surgiram apenas no século XIV, provavelmente em Itália.



Figura 1 - Pedaleira com oitava curta

⁶ “Machaut menciona vários instrumentos na sua poesia (sendo bem conhecida a sua descrição do órgão como o “rei dos instrumentos” (Munrow, 1974)

⁷ Uma das quatro classificações instrumentais atribuídas pelo etnomusicólogo austríaco Eric von Hornbostel e pelo musicólogo alemão Curt Sachs, associado aos instrumentos que produzem som tendo o ar como fonte principal de vibração.

A partir do século XVI, o processo de construção é objeto de grandes melhoramentos, nomeadamente no que respeita à incorporação de registos capazes de imitar outros instrumentos, à sua distribuição por teclados distintos, à diversidade de palhetas, e à introdução do teclado moderno e dos acoplamentos⁸ (Henrique, 2004, p. 362). Será também a partir do século seguinte que começam a surgir as pedaleiras com a oitava completa e com registos próprios. Nos séculos XVII e XVIII deu-se uma clara diferenciação entre as diversas escolas nacionais de construção. Em resultado disto, predominava no norte e centro da Europa, a construção de órgãos de grande dimensão, com dois ou mais manuais, pedaleira com oitava completa e uma grande diversidade de registos, em contraste com os instrumentos de menor dimensão, um só teclado e uma pequena pedaleira característicos do sul da Alemanha, da Itália e da Inglaterra.

Os progressos técnicos que resultaram da revolução industrial tornaram possível a construção de órgãos de dimensões antes impensáveis, cada vez mais próximos das possibilidades tímbricas duma orquestra sinfónica. O órgão romântico ou sinfónico do séc. XIX foi o resultado dessa evolução, sendo Aristide Cavallé-Coll⁹ um dos seus principais construtores, que para além de introduzir um conjunto de elementos técnicos inovadores, permitiu a adição de mais registos no mesmo teclado. Cavallé-Coll abriu caminhos às gerações seguintes de organaria para a exploração de uma quantidade maior de recursos de forma que o organista pudesse programar os diferentes registos através de combinações pré-definidas mecanicamente. Junta-se a isto a evolução da caixa de expressão¹⁰ e a computadorização da registação.

Como mera orientação para uma melhor compreensão do trabalho, encontra-se nos anexos um esquema sobre a mecânica de funcionamento do órgão moderno, para além de um esquema explicativo da registação.

2.2. O Piano

Muito posterior, a origem do piano remonta ao início do século XVIII, com a construção, por Bartolomeo Cristofori, dum instrumento com características inovadoras face aos cordofones que o antecederam; o pianoforte. O cravo não permitia a possibilidade de diferentes intensidades sonoras, e o clavicórdio, embora tivesse alguma variabilidade dinâmica, era um instrumento algo limitado em termos de volume

⁸ Mecanismo a partir do qual se poderiam acoplar/ juntar teclados entre eles, inclusive à pedaleira.

⁹ Construtor francês de órgãos do século XIX

¹⁰ Divisão do órgão que reúne os tubos dentro de uma caixa com persianas, e que com o abrir e fechar destas através de um pedal, provoca efeitos de variabilidade da intensidade sonora.

sonoro. Bartolomeo Cristofori substituiu os plectros que beliscavam as cordas no cravo por martelos que agora as percutiam, tornando possível a obtenção de intensidades sonoras distintas. A invenção de Cristofori foi o grande ponto de partida para os construtores de piano, como foi o caso de Silbermann que introduz o pedal direito do piano (sustentação) que permitiu que todos os abafadores fossem levantados das cordas de uma só vez.

Um pouco à semelhança do que sucedera com o trajeto evolutivo do órgão a partir dos séculos XVII e XVIII, altura em que, como se disse antes, se desenvolveram várias escolas nacionais de construção, cada uma delas com características específicas, a evolução do pianoforte resultou algum tempo depois em duas grandes escolas de construção: a inglesa e a vienense. Suportado por uma estrutura de madeira, o instrumento vienense caracterizava-se pelo revestimento dos martelos em couro, e pela disposição paralela das cordas (Pozzi, 2015). Era o instrumento preferido de Mozart que apreciava particularmente o seu equilíbrio sonoro. A escola inglesa, que está na base do piano moderno, proporciona em contrapartida uma estrutura mais sólida, introduz o sistema de cordas cruzadas e oferece uma maior amplitude de registo (Henrique, 2004, p. 212).

A evolução do piano decorreu em simbiose com as necessidades da escrita dos compositores. No século XIX, as características composicionais de Beethoven ou Liszt, por exemplo, levaram a um aperfeiçoamento da construção do instrumento. Assim, a partir deste século, é introduzido o sistema de duplo escape e o âmbito do piano é alargado para sete oitavas. São ainda usadas cordas mais fortes e uma estrutura capaz de suportar uma maior tensão fazendo do piano o instrumento por excelência do período romântico.

3. A tradição das transcrições para instrumento de tecla

A tradição da transcrição instrumental teve o seu florescimento no período Barroco, época crucial para o desenvolvimento da música instrumental, tendo o próprio Bach escrito transcrições para teclado de uma série de concertos de compositores seus contemporâneos, como Vivaldi, Alessandro Marcello, Telemann e até do talentoso jovem príncipe Johann Ernst de Saxe-Weimar. Na opinião de Anderson “estes trabalhos oferecem uma visão mais aprofundada das obras em que se baseiam” (1997).

A transcrição era, em primeiro lugar, uma forma de tornar mais facilmente acessível ao público música originalmente escrita para formações instrumentais que implicavam uma grande exigência logística. Mantendo sempre esse propósito original, as transcrições foram-se tornando cada vez mais complexas e, sobretudo a partir do século XIX, o virtuosismo tornou-se uma das suas marcas e objetivos. Facilitadas pelos avanços técnicos do instrumento, as transcrições realizadas por Liszt ou Busoni para piano são exemplos disso mesmo. Tal como afirma Fabrikant, Liszt “alterou todo o conceito da transcrição [e] não apenas para o seu próprio instrumento (2006). Liszt defendia que “uma transcrição deveria seguir o espírito da composição e não a literalidade do texto original, o que “para além de frequentemente impossível, era em qualquer caso, desaconselhável”¹¹ (2006).

¹¹ (Fabrikant, 2006) “He changed the whole concept of transcription not only for his own instrument but for others as well. The Hungarian composer advocated that a transcription should follow the spirit of the composition; that following the original text literally is not always possible, and in any case inadvisable.”

4. “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 639 – Breve Introdução e Contextualização

“Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” BWV 639 faz parte do “Orgelbüchlein”, uma coleção de prelúdios corais para órgão que Bach escreveu para os seus alunos entre 1708 e 1717, durante a sua estadia na corte de Weimar. Escritos a partir de hinos luteranos, pretendiam proporcionar também uma alternativa à tradição improvisatória do órgão na igreja luterana (durante o culto os organistas acompanhavam os corais e improvisavam sobre eles). Para além destas motivações imediatas, e à semelhança de toda a obra de Bach, o “Orgelbuchlein” foi escrito como uma “extensão do seu ideal mais comum *Soli Deo Gloria* — ‘Somente a Deus a Glória’ — e “pode em última análise (...) ser entendido como a resposta do compositor ao Novo Testamento”¹²(Stinson, 1999; Pág. 49).

“Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ”, BWV 639 distingue-se da maior parte dos restantes prelúdios corais por estar escrito a três vozes, à semelhança das trio sonatas para órgão. A clareza textural e a ausência dum contraponto complexo, favorecem a clareza da melodia do coral. Escrita para o tempo litúrgico da Quaresma, a obra reflete a atmosfera de lamentação e dor do hino luterano de Agricola (século XVI) em que se baseia. Para isso contribui não apenas o movimento *circulatio*¹³ da voz intermédia, mas também a escolha da tonalidade de fá menor, uma tonalidade extremamente rara na época, e adjectivada como “suave, serena, profunda e pesada” (Mattheson, 1739)

O hino original tem o seguinte texto:

<i>Ich ruf 'zu dir, Herr Jesu Christ!</i>	<i>Eu chamo-vos, Senhor Jesus Cristo!</i>
<i>Ich bitt ', erhör' mein Klagen!</i>	<i>Rogo-vos que ouçais o meu lamento,</i>
<i>Verleih 'mir Gnad' zu dieser Frist!</i>	<i>Concede-me misericórdia neste tempo de necessidade,</i>
<i>Lass mich doch nicht verzagen!</i>	<i>Não me deixeis perder a coragem,</i>
<i>Den rechten Glauben, Herr, ich mein ',</i>	<i>O caminho certo, ó Senhor, quero dizer,</i>
<i>Den wollest du mir geben,</i>	<i>Dá-me isso,</i>
<i>Dir zu leben,</i>	<i>Para viver por ti,</i>
<i>Mein'm Nächsten nütz zu sein,</i>	<i>Para que seja útil ao meu próximo</i>

¹² (Stinson, 1999) Basically an extension of his more common slogan *Soli Deo Gloria* (“To God Alone the Glory”), Bach’s little couplet proclaims that his music has both a divine and worldly purpose, in accordance with Jesus’ teachings. Ultimately, then, the *Orgelbüchlein* may be understood as its composer’s response to the New Testament.” Pág. 48

¹³ Figura retórica associada a uma série composta geralmente por oito notas numa formação circular

*Dein Wort zu halten eben**Para manter a tua palavra*

Podemos dividir o prelúdio em duas partes. A primeira centra-se na tonalidade de fá menor e caracteriza-se por um ambiente pesado e de dor. A segunda introduz um elemento de luz através do recurso a tonalidades relativas maiores. Lee considera que

As frases um a quatro, em tons menores, expressam uma perspetiva humana, enquanto a segunda parte do prelúdio coral, geralmente em tons maiores, expressa a esperança humana em Deus. Assim, no início da oração, começa-se com o coração desesperado com muitas preocupações, mas a partir da introdução de lá bemol maior, a partir do quarto tempo do compasso 8, a quinta frase, entrega-se os seus fardos - instabilidade humana - ao Deus perfeito; assim a música passa para fá maior (2013, p.71).¹⁴

Toda a estrutura do prelúdio-coral assenta no baixo caminhante da pedaleira, que com a presença incessante das colcheias, sugere o pulsar de um coração angustiado. A voz intermédia da mão esquerda, escrita em grupos de quatro notas, numa possível alusão a uma escrita para cordas, unifica toda a obra com o seu movimento circular. Sobre isto “pousa” a melodia do coral (mão direita).

Figura 2 - Ich ruf zu dir BWV 639 - Compassos 1 e 2

¹⁴ (Lee, 2013) Phrases one to four, in minor keys, express a human perspective, while the second part of the chorale prelude, which is generally in major keys, expresses human hope in God. Thus, at the beginning of the prayer, one begins with a desperate heart with many worries, but from the introduction of Ab major (“the key of grave – death, grave, putrefaction, judgment, eternity lie in its radius), from the fourth beat of m. 8, the fifth phrase, one is handing over one’s burdens—human instability—to the perfect God; thus the music moves to F major.

4.1. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do Órgão

O prelúdio coral BWV 639 deverá ser tocado num órgão com mais do que um manual completo e com uma pedaleira de extensão igual ou superior a 26 notas. Bach não fornece qualquer tipo de indicação referente à registação. Tratando-se de um trio no entanto, é recomendável que a registação destaque a voz superior com um registo solista — uma palheta ou uma flauta juntamente com uma mutação, seria certamente uma boa opção. Para a voz intermédia é necessário escolher um registo que não se sobreponha ao solista, mas que funcione como acompanhamento — uma flauta de 8' pés a que se pode juntar um registo de 4'pés, por exemplo. Para a pedaleira é desejável encontrar um registo que busque a ideia de profundidade tão característica no período barroco. Associar um registo de 16' pés a um de 8' pode nessa perspetiva ser uma boa opção.

Face à natureza contínua do som do órgão, é importante definir pontos de respiração por forma a clarificar as frases melódicas, que deverão ser expressivamente enriquecidas através de ornamentação, sobretudo nos momentos cadenciais. A ornamentação poderá ser utilizada sobretudo na repetição de um determinado segmento musical, tal como era prática recorrente no período barroco.

O manuscrito pode por outro lado dar pistas interpretativas importantes, nomeadamente no que se refere à voz intermédia. Como podemos observar na figura 3, as notas desta voz aparecem dispostas em grupos de quatro, que as ligaduras sublinham, havendo um especial cuidado na direção das hastes que podem ser indicativas da posição da mão, e da dedilhação sequencial que dela resulta, sugerindo uma articulação de quatro em quatro notas. No entanto, esta não se revela a regra fundamental para uma boa articulação, pois deverá ter-se em conta a direção harmónica. Quanto à realização do baixo caminhante, é conveniente distinguir os intervalos harmónicos dos intervalos melódicos, o que se pode conseguir através da articulação, ligando estes últimos e desligando os primeiros. Contudo, tendo em conta a utilização de registos graves na pedaleira (base de 16' pés) surge a necessidade de um maior espaçamento na articulação mesmo em notas repetidas.



Figura 3 – Manuscrito BWV 639 (Bach-digital.de)



Figura 4 - Sugestão de articulação da voz intermédia - BWV 639 compassos 1 e 2

4.2. A Transcrição para piano de Ferruccio Busoni

A transcrição para piano realizada por Busoni acrescenta à obra original uma coda de quatro compassos que, através da transposição da melodia para a oitava inferior e da indicação “più escuro” que a acompanha, sublinha em jeito de recordação o carácter doloroso da obra.

Visualmente, é desde logo evidente o recurso a sistemas de duas pautas, em lugar das três do original para órgão. Isto prende-se com o facto de Busoni ser obrigado a condensar em duas mãos o que no original era distribuído pelas duas mãos e pela pedaleira. Na partitura original a linha melódica principal era tocada pela mão direita, a voz intermédia pela esquerda, e o baixo pela alternância dos dois pés, ao passo que na transcrição a mão direita, para além de assumir naturalmente a linha superior, tem ainda uma grande parte da voz intermédia a seu cargo, sendo a parte restante executada pela mão esquerda, que também se encarrega do baixo.

Retomando as palavras de Busoni antes citadas, a procura da “solução certa” (através do timbre, por exemplo) para assegurar a execução simultânea de três materiais distintos, “levará certamente a novas aquisições pianísticas”. Tendo em conta a dificuldade em tocar alguns acordes com uma só mão, pela sua extensão, Busoni recorre por vezes à técnica do arpejado tal como acontece logo no início da transcrição.

Uma das principais alterações presentes na transcrição de Busoni é a adição de oitavas graves, ou até mesmo de acordes completos, à linha do baixo. Esta alteração pode justificar-se com a procura do efeito sonoro que no órgão se consegue com a utilização do registo de 16’ pés na pedaleira. A utilização de acordes completos na repetição da primeira parte funciona assim como uma espécie de variação de registo.

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for organ, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with arpeggiated accompaniment. The lower system is for piano, also with treble and bass staves. The piano part includes the performance instruction "leise und gebunden sotto voce e legato" written in italics. The piano part shows a more complex texture with chords and arpeggios, illustrating the addition of lower octaves compared to the organ part.

Figura 5 - Exemplo de adição. Em cima - partitura de órgão; Em baixo - partitura de piano

Um procedimento semelhante é posto em prática a partir da segunda parte, na voz superior, com a intensificação dinâmica tímbrica da melodia do coral através da adição de oitavas.

Para além disto, Busoni aproveita as potencialidades do piano relativas à maleabilidade do fraseio melódico, e acrescenta uma série de indicações de dinâmicas e de agógica, sugerindo, nomeadamente através de reguladores expressivos, uma particular interpretação da condução melódica. O “*poco più sonoro*”, com que a transcrição acompanha o aparecimento de tonalidades maiores no início da segunda parte do coral, reflete também uma opção interpretativa por parte de Busoni.



Figura 6 - Exemplo de indicações dinâmicas sugeridas por Busoni

Por último, a referência ao uso do pedal é, inevitavelmente, outra indicação acrescentada à transcrição. Para além dum natural recurso pianístico, visa aproximar-se de duas características inerentes à performance organística: por um lado, a envolvimento acústica dos espaços que o órgão habita maioritariamente (igrejas ou grandes salas de concerto); por outro lado, a diversidade de harmónicos, que no órgão se consegue através da registação.

4.3. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do piano

Do meu ponto de vista, na realização de uma proposta de interpretação da transcrição para piano do prelúdio-corale “Ich ruf’zu dir, Herr Jesu Christ” de Bach realizada por Busoni, deverá ter-se como referência principal o original para órgão. Será a partir daqui que toda a interpretação e adaptação para o piano se deve desenvolver. O pianista deve inspirar-se na clareza tímbrica que a registação do órgão permite quando trata tímbricamente uma das três vozes. Para isso o pianista deve conseguir uma correta distribuição do peso na mão, que lhe permita diferenciar cada voz e coordenar ambas as mãos, por forma a manter a linha melódica, o que será particularmente importante na voz intermédia.

A transcrição de Busoni mantém de forma substancial o essencial da estrutura do prelúdio-corale original. No entanto, como já foi dito, introduz uma série de nuances que servem de orientação para a interpretação da transcrição. Logo no início, a presença do “arpejado” pode ser vista como uma questão técnica, mas também como um apoio que permite timbrar a voz superior, salientando o início da melodia do coral, que deverá ser tocada de acordo com a indicação expressiva indicada por Busoni: “*Molto espressivo e tenuto el canto*”.

A indicação de Busoni para a voz intermédia é *“sotto voce e legato”*. É assim, necessário manter esta voz num plano inferior. Será para isso importante que o seu expressivo contorno seja simultaneamente respeitado e subordinado à voz superior.

A voz do baixo que sustenta a obra deve ser tocada de acordo com a indicação de Busoni —*“il basso dolce e sostenuto”*— em piano e *“portato”*. O pedal deverá sublinhar essa opção, para além de envolver as três vozes. Deve ser assim aplicado em função do movimento da voz do baixo, mas também das mudanças de harmonia.

A partir da segunda parte do prelúdio-coral, entramos num campo harmónico de modelações a tonalidades maiores. Esta progressão harmónica deve ser acompanhada de uma maior intensidade e volume sonoro, assegurando uma simbiose entre os planos harmónico e dinâmico. Neste sentido, Busoni escreve: *“poco più sonoro”*. Esta intensificação deve esmorecer-se desde o compasso 16 até ao seu termo, onde surge a indicação *“calando”*. Aqui, a obra entra finalmente em repouso como se duma expiração final se tratasse.

5. Prelúdio e Fuga BWV 547 – Breve introdução e contextualização

O Prelúdio e Fuga BWV 547 de Johann Sebastian Bach terá sido composto por volta de 1725, possivelmente em Leipzig ou Weimar, e é um dos grandes monumentos da arte contrapontística de Bach.

O motivo do primeiro compasso do prelúdio, que recorda a cantata BWV 65 “Sie werden aus sabe alle kommen” (escrita para a solenidade da epifania), é constituído por três grupos de três colcheias que preenchem o espaço diatónico numa oitava, e sugere desde logo uma atmosfera processional. A associação ao número três remete ao mesmo tempo para uma dimensão simbólica: a representação da Trindade. Este motivo está presente ao longo de todo o prelúdio: é a partir dele que tudo o resto se desenvolve.

A fuga BWV 547 reúne uma vasta panóplia de técnicas composicionais, tais como inversões de sujeito, modulações para tonalidades distantes, ou o “stretto”. O tema desta fuga é particularmente curto, mas muito interessante do ponto de vista harmónico, na medida em que inclui uma tonicização da dominante, iniciando ele próprio o desenvolvimento harmónico da fuga.

Ao contrário de todas as fugas do Cravo Bem Temperado, as modulações desta fuga para órgão em dó maior vão muito além do quadro das incursões a tonalidades vizinhas. (...) Só há uma explicação plausível para essa abertura moduladora a tons distantes: a ausência de um contrassujeito. Uma vez que o compositor está livre dos constrangimentos de outros contrapontos obrigatórios, pode permitir-se explorar tons distantes. O BACH do último contraponto (BWV 1080/19) da Arte da Fuga confirma esta tese. Esta terceira parte da fuga final consiste numa fuga simples, sem contrassujeito. É verdade que o tema do sujeito abre certas possibilidades para modulações ousadas e não foi escolhido ao acaso (Charlier, s.d.).¹⁵

A pedaleira é utilizada apenas no último terço da fuga. A sua entrada, numa altura em que já nada a fazia esperar, cria um enorme efeito de surpresa e é um dos

¹⁵ Contrairement à toutes les fugues du *Clavier bien tempéré*, les modulations de cette fugue pour orgue en domajeur dépassent largement le cadre des incursions dans les tons voisins : Il n'y a qu'une seule explication plausible à cette ouverture modulatoire vers des tons éloignés : l'**absence decontresujet**. Le compositeur étant libéré des servitudes d'autres contrepoints obligés, celui-ci peut se permettre d'explorer des tons éloignés. Le B A C H du dernier contrepoint (BWV 1080/19) de l'*Art de la Fugue* confirme cette thèse. Ce troisième volet de la fugue finale consiste en une fugue simple, sans contresujet. Il est vrai que l'athématique du sujet ouvre des possibilités certaines à des modulations osées et n'a pas été choisie au hasard. (consultado em Março de 2022)

aspectos mais marcantes da peça. Introduzindo o tema por aumentação contribui para afirmar a harmonia na tônica e produzir um efeito de crescendo na obra.

5.1. Alguns aspectos a ter em conta numa interpretação a partir do Órgão

O Prelúdio BWV 547 inicia-se com a escala de Dó maior agrupada em três grupos de três colcheias. É importante que a articulação sublinhe aquela estrutura ternária, para o que pode contribuir o recurso à dedilhação antiga (2-3-4; 2-3-4; 2-3-4), que agrupará por si só as notas em grupos de três, prevenindo igualmente os falsos acentos. Este movimento de mudança de posição da mão com apoio no segundo dedo, pode assemelhar-se à mudança de arcada de um instrumento de cordas no fraseamento melódico.

Numa obra com estas características rítmicas e polifónicas é prioritária a procura de uma articulação que simultaneamente garanta clareza polifónica e vivacidade rítmica. A forma como as hastes estão agrupadas no manuscrito de Bach, sugerindo o recurso à dedilhação antiga, é uma pista interpretativa importante. O motivo do compasso cinco é disso um bom exemplo.

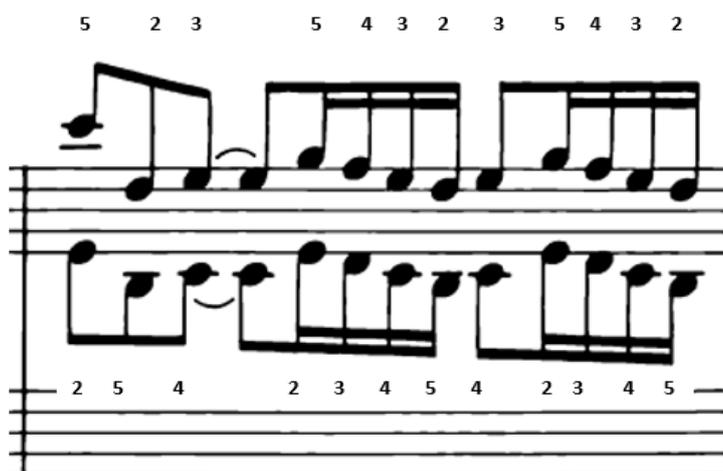


Figura 7 – Dedilhação antiga no compasso cinco

A pedaleira assume uma especial importância para o prelúdio. Por um lado, contribui para a sua sustentação harmónica. Por outro, o seu movimento assegura-lhe uma dimensão rítmica de dança, com algumas semelhanças a uma Giga. Assim, o

movimento da pedaleira, que será por outro lado determinante para a escolha da registação da obra, necessita de um particular cuidado, devendo ser realizado de uma forma enérgica e ativa, nomeadamente através dum maior espaçamento entre as notas.

Um dos fatores determinantes para a escolha da articulação é, necessariamente, a atenção à questão harmónica.



Figura 8 - Compassos 33, 34 e início do 35 do prelúdio BWV 547

O segundo tempo do compasso 33 introduz uma harmonia de dominante que só é resolvida no primeiro tempo do compasso 35. A opção por uma articulação em legato permitirá produzir um efeito de aumento de intensidade sonora, enfatizando assim toda a tensão harmónica. O esvaziamento da tensão, no compasso 35 deveria, pela mesma ordem de ideias, ser aligeirado através duma articulação que assegure a leveza e separação das notas.

Por sua vez, o tema da fuga é passível de ser dividido em duas partes distintas. Na primeira, correspondente ao primeiro e segundo tempo do compasso, temos uma expansão em torno da nota Dó, através de um movimento circular realizado pelas quatro semicolcheias. Na segunda, um arpejo descendente a partir do terceiro tempo. Assim, sugere-se que se realize o tema com duas articulações distintas: na primeira parte, uma maior aproximação ao legato, tendo em conta a ideia de crescendo a partir da semínima Dó, sendo o movimento circular realizado por graus conjuntos; na segunda parte, uma articulação que privilegie a clareza e leveza através de uma maior separação das notas.



Figura 9 - Tema da Fuga BWV 547

Tendo em conta as características contrapontísticas da obra, pode surgir a necessidade de destacar uma determinada voz tendo em conta o seu movimento, ou pela importância harmónica ou temática desta. Podemos assim considerar a presença duma espécie de vozes ativas e passivas num determinado segmento da obra. Desta forma, o recurso a uma maior articulação/ separação das notas apresenta-se como um bom meio para destacar uma determinada voz, enquanto tocar de uma forma mais relaxada, com maior recurso ao legato, pode produzir o efeito contrário. A voz do soprano a partir do terceiro tempo do compasso 38 e durante o 39 é exemplo de uma potencial voz ativa, sendo constituída por vários saltos para além de graus conjuntos que contrastam com o movimento passivo do baixo onde imperam os graus conjuntos e os cromatismos sugerindo assim que seja tocada com o recurso ao legato.



Figura 10 - Compassos 38 e 39 da Fuga BWV 547

Tal como a articulação, a manipulação do tempo de algumas notas — a agógica — pode ser um recurso importante para reforçar — ou pelo contrário reduzir — a sua importância.

Vejamos o compasso 28 da fuga:



Figura 11 - Compasso 28 da Fuga BWV 547

De forma a salientar o movimento sincopado do terceiro tempo do compasso, acentuando de forma mais vincada a semínima, poder-se-á diminuir o valor da colcheia em favor do valor da semínima, que aparecerá assim destacada.

À semelhança do que foi abordado no capítulo relativo à interpretação do prelúdio coral, é importante definir pontos de respiração na execução da frase. Face às características acústicas do órgão (continuidade sonora), sugere-se que o organista proceda como se fosse um cantor ou um instrumentista de sopro. A manipulação do valor de duração de uma nota, em favor do espaço da respiração, é como um bom meio para isso.



Figura 12 - Compasso 27 da Fuga BWV 547

Como podemos observar, estamos perante um valor mais longo (o sol 4 do primeiro tempo) ligado a um valor mais curto (semicolcheia).

O momento da respiração pode ser conseguido encurtando o valor da nota longa na fração correspondente a um quinto da sua duração (a semicolcheia ligada). Este momento, pode assemelhar-se ao tempo de que um instrumentista de sopro necessitaria para respirar, ou que um violinista necessitaria para a retoma do arco. No caso do organista, este pode ser um momento para ajustar a posição da mão e preparar a dedilhação seguinte.

Todas as questões relacionadas com a articulação e respiração devem em qualquer caso ter em conta alguns fatores, tais como a registação escolhida ou as características acústicas do espaço. Quanto mais frequente for o uso duma registação que inclua tubos de grandes dimensões (16' ou 32' pés, por exemplo) maior será a necessidade de articular e definir. A Definição é por outro lado intrínseca aos registos de menores dimensões como os de 2' pés, que por produzirem um som mais agudo têm um ataque mais rápido. O espaço físico onde o órgão se encontra tem, naturalmente, influência e deve sempre ser considerado um fator prioritário tanto no

que respeita às escolhas de andamento e de registação, como às opções de articulação, que deverá ser tanto mais definida quanto mais reverberante for o espaço.

5.2. A Transcrição de Liszt

A transcrição para piano do prelúdio e fuga BWV 547 realizada por Liszt revela uma abordagem claramente mais conservadora do que a transcrição de Busoni analisada no capítulo anterior. A transcrição não acrescenta ao original para órgão quaisquer indicações de dinâmica, de expressão, de agógica ou de pedal e as poucas alterações que inclui não vão muito além dos ajustes de tessitura indispensáveis para tornar a obra exequível ao piano, ou para evitar que a mudança de instrumento se traduza numa menor claridade polifônica.

Como se disse anteriormente, a fuga original só inclui a pedaleira nos seus últimos compassos. Concentrando num só teclado o que antes se dividia pelos manuais e pela pedaleira, o prelúdio coloca inevitavelmente, por isso, maiores desafios ao transcritor e ao intérprete. Liszt mantém, apesar disso, todas as notas da partitura original (com os inevitáveis acertos de tessitura já referidos), tornando-a mesmo, em alguns casos, mais densa. No compasso cinco, por exemplo, que acrescenta uma oitava às duas linhas extremas.



Figura 13 - Compasso 5 do Prelúdio BWV547. Lado esquerdo partitura de órgão; lado direito partitura de piano



Figura 14 - Compasso 35 do Prelúdio BWV 547. Exemplo de ajuste de tessitura . Lado esquerdo partitura de órgão; lado direito partitura de piano

5.3. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do Piano

Alguns dos relatos que chegam até nós, dão-nos conta da forma relaxada e às vezes quase “imóvel” como Bach tocava, não só ao nível de postura corporal, mas também da mão, (Forkel) “*com um movimento tão fácil e pequeno dos dedos que mal era perceptível*”¹⁶ (1802). Christoph Wolff acrescentava:

Fica-se maravilhado com sua habilidade e mal se pode conceber como é possível que ele alcance tamanha agilidade, com os dedos e os pés, nos cruzamentos, extensões e saltos extremos que ele consegue sem misturar uma única nota errada ou deslocar o seu corpo com um movimento violento”.¹⁷

Na interpretação da transcrição do prelúdio e fuga para piano de Liszt, independentemente das opções estéticas que tomar, o pianista será inevitavelmente forçado a recorrer a estratégias distintas em função dos movimentos extra a que a transcrição o irá obrigar, mas sobretudo pela indispensável adaptação às características por vezes antagónicas do piano relativamente ao instrumento original. O próprio Liszt não faz referência na partitura ao uso de pedal ou a outros meios associados ao piano moderno, no entanto, a sua utilização é por vezes indispensável, por forma a tornar exequível a sustentação das vozes.

No compasso 42 do prelúdio, por exemplo, o recurso ao pedal é a única forma de garantir a duração completa das vozes, sem o recurso a encurtamentos forçados.

¹⁶ (Forkel, 1802) Bach played with such an easy and small movement of the fingers that it was hardly perceptible.

¹⁷ (Wolff, 1999, p. 96) One is amazed at his ability and can hardly conceive how it is possible for him to achieve such agility, with his fingers and his feet, in the crossings, extensions, and extreme jumps that he manages without mixing in a single wrong tone or displacing his body by any violent movement.



Figura 15 – Compasso 42 do Prelúdio BWV 547

Por sua vez, a sucessão de acordes dos compassos setenta e oito e setenta e nove supõem uma considerável massa sonora que será seguramente beneficiada através do recurso ao pedal.



Figura 16 – Compassos 78 a 79 do Prelúdio BWV 547

O piano tem certas características que o colocam em vantagem relativamente ao órgão: precisão rítmica; enfática exatidão de entrada; maior impetuosidade e precisão na execução de passagens; possibilidade de modular o toque; clareza em momentos de maior complexidade; rapidez, sempre que ela é necessária; um mecanismo mais simples, sempre pronto e sempre à mão.¹⁸ (Busoni, 1894). O pianista deve explorar estes aspetos e colocá-los ao serviço da sua interpretação. No capítulo anterior, verificámos que o organista necessitava de recorrer à articulação e à manipulação de algumas durações por forma a destacar um determinado elemento. O pianista pode alcançar o mesmo objetivo através do simples aumento de intensidade. Isto será particularmente importante na Fuga, sempre que for necessário destacar uma determinada voz das demais, seja pelo seu movimento ou pela sua importância temática ou harmónica.

A diversidade dinâmica e os vários tipos de ataque que o piano possibilita para cada nota são fatores indissociáveis da génese dos conceitos de expressividade

¹⁸ (Busoni, 1894) The piano possesses certain characteristics which give it an advantage over the organ: Rhythmic precision; emphatic exactness of entrance; greater impetuosity and distinctness in passage-playing; ability of modulating the touch; clearness in involved situations; rapidity, where required, a simpler mechanism, always ready and everywhere at hand.

associados ao piano romântico, que deverá ter em conta alguns princípios fundamentais como o respeito pela clareza harmónica e frásica.



Figura 17 — Primeiros dois compassos do Prelúdio BWV 547

O segundo compasso do prelúdio explicita verticalmente a harmonia implícita na exposição do tema: seis colcheias subordinadas à tónica e três à dominante — que resolve no início do compasso seguinte.

Assim, as primeiras seis semicolcheias surgem em torno do primeiro grau tonal, estando as restantes três associadas à dominante. Estas últimas justificam um aumento de intensidade sonora, e o recurso ao *over legato*, recuando ambos no início do compasso seguinte, com o retorno à tónica.

Atentemos agora nos compassos oito e nove.



Figura 18 - Compasso 8 e 9 do prelúdio

É importante distinguir a inesperada transformação em I-V-vi da progressão I-V-I dos primeiros compassos, o que no piano poderá ser feito, por exemplo, através duma redução súbita da intensidade dinâmica sobre o vi.

No capítulo da interpretação da obra para órgão, verificámos a necessidade da abolição de determinados valores ou notas para poder frasear um determinado segmento. Exemplo disso, foi a realização do compasso 26 e 27 do prelúdio:



Figura 19 - Compasso 26 e 27 do Prelúdio BWV 547

No caso, sugeriu-se a abolição da figura de valor curto, em função da longa que lhe precedia pela necessidade de respiração na construção frásica. Na realização pianística deste segmento, não se verifica tal necessidade, tendo em conta que a própria nota se encontra em constante decadência sonora. As atenções devem virar-se agora para o controlo da intensidade sonora, sobretudo a seguir à nota longa, na primeira semicolcheia do compasso 27, que procedida de um valor longo, se sugere que seja realizada numa dinâmica de “piano” com especial atenção para não causar um falso acento.

Centremo-nos agora na questão da articulação. Na interpretação do original de Bach em órgão, a articulação tem um papel chave, quer para a clareza polifónica, quer para a expressão. Devido aos diversos recursos pianísticos e às características do piano, o pianista não está tão dependente dela para conseguir nuances expressivas, por exemplo. Embora o pianista deva ter especial cuidado em manter a clareza polifónica, sugere-se que a articulação seja mais flexível, privilegiando em muitos momentos o legato como meio de fraseio. A tessitura deverá ser igualmente tida em conta. Quanto mais grave for a região, mais “separada” e clara deverá ser a forma de tocar.

6. Mendelssohn – Variations Sérieuses, Op. 54 – Breve introdução e contextualização

No artigo que dedicou à análise das Variations Sérieuses, op. 54, Fogg afirma que

Como compositor, Felix Mendelssohn é geralmente considerado mais tradicional do que moderno, mais conservador do que progressista e mais comprometido com a expressão musical séria do que com o sentimentalismo vazio. Tais características estão particularmente refletidas no seu primeiro e mais bem-sucedido conjunto de variações.¹⁹

Huixīng considera acertadamente que “Mendelssohn pintava com cores românticas as formas tradicionais”, indo por isso muito além do simples conservadorismo. Foi, por isso, fonte de inspiração para compositores tais como Brahms ou César Franck (2020).

O termo “Sérieuses” que o próprio título utiliza para caracterizar a obra pode estar relacionado com o propósito da coletânea a que pertence: resultando dum convite dirigido pelo editor vienense Pietro Michetti a um conjunto de compositores destacados (Chopin, Liszt e o próprio Mendelshon, entre outros) ela destinava-se a recolher fundos para a construção dum monumento de homenagem a Beethoven em Bonn, a sua cidade natal. A escolha da tonalidade, ré menor, está aliás de acordo com atmosfera séria indicada pelo título: tal como o próprio Mendelssohn escreveu à sua irmã Rebecka: *“As variações começam em ré menor e são de natureza triste”*. (Werner., 1980)

A obra é constituída por um tema em ré menor e um conjunto de dezassete variações que reúnem uma grande diversidade de caracteres, andamentos, e técnicas composicionais, incluindo o cânone e o fugato. As primeiras oito variações estabelecem um efeito de crescendo, através dum processo de desenvolvimento temático que culmina na nona variação com o fugato. As cinco variações seguintes alternam entre andamentos lentos e rápidos, numa preparação para a bravura das duas variações finais.

¹⁹ (Fogg, 2015)As a composer, Felix Mendelssohn is generally regarded as having been more traditional than modern, more conservative than progressive, and more committed to serious musical expression than empty sentimentality. Such characteristics are particularly reflected in his first and most successful set of variations

6.1. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do piano

Na interpretação duma obra em forma de tema e variações, há dois princípios fundamentais que deverão ser tidos em consideração: em primeiro lugar, o conhecimento profundo do tema, em termos frásicos, harmónicos e texturais; em segundo, o reconhecimento do seu esqueleto em cada uma das variações, em contraponto com o material novo apresentado, seja de âmbito melódico, rítmico, harmónico, textural, de carácter, andamento ou articulação.

O contorno melódico do tema das *Variations Sérieuses* está também presente em *Lieder* do compositor sobre textos de angústia e tristeza como é o caso de */Erwartung* ou *Weiter, Rastlos, atemlos* (Formaro, 2014) e caracteriza-se pelo uso de semitons cromáticos. Este facto deverá ser tido em conta na interpretação do tema e variações.

Figura 20 - Primeiros quatro compassos do tema

Atentemos agora na primeira parte da variação 1:

Figura 21 - Primeiros três compassos da variação 1

Tal como podemos observar, a melodia permanece intocada, na voz superior, e o baixo, mantendo-se estruturalmente o mesmo, é agora apresentado com um novo ritmo e articulação. O desenho das semicolcheias na voz intermédia, que deverá ser enquadrado na estrutura melódica e harmónica do tema, apresenta-se como o material “novo” e empresta à variação uma nova fluidez.

A diversidade de andamentos e a rápida sucessão de ambientes contrastantes, que a curta dimensão das variações potencia, é uma das características da obra e constitui, ao mesmo tempo, um desafio para o intérprete. A primeira alteração de andamento sucede com o *Più animato* da terceira variação que, juntamente com a textura e a articulação, sugere uma marcha para metais.

The image shows the musical score for Variation III, titled "Più animato". It consists of two systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a "crescendo" marking. The second system continues the piece with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic figures, such as triplets and sixteenth-note runs, and articulation marks like "ca *".

Figura 22 - Primeira parte da variação 3

A própria escrita de Mendelssohn indica de que forma as variações devem ser encadeadas, na medida em que na maior parte dos casos inclui um “elo de ligação” entre uma variação e a seguinte. Assim o intérprete deverá tocar as variações de forma contínua e fluida, à exceção das que terminam com suspensão ou pausa, que quase sempre antecedem um significativo contraste de caráter.

The image displays two musical excerpts. On the left, the end of Variation I is shown with a piano (*p*) dynamic. On the right, the beginning of Variation II is shown, titled "Un poco più animato", with a "ca" marking. The notation includes various rhythmic figures and articulation marks.

Figura 23 - Exemplo de elo de ligação; final da variação 1, à esquerda, e início da variação 2, à direita

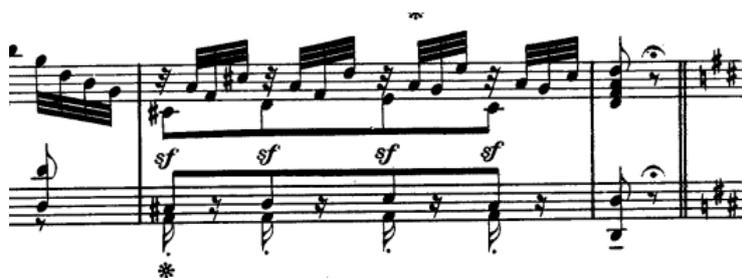


Figura 24 - Final da variação 13

Mendelssohn apresenta no início da maioria das variações uma indicação de andamento — elemento crucial para a interpretação de cada uma delas.

Figura 25 - Primeira parte da variação 6

É igualmente importante ter em conta as inúmeras indicações de articulação ao longo das variações, o que denota a importância destas para a interpretação da obra. No caso da sexta variação, sugere-se que o *staccato* seja realizado não só do ponto de vista técnico, mas também do ponto de vista “direcional”. Podemos organizar o material desta variação em dois grupos, com o recurso a duas terminologias medievais: “arsis” e “thesis”. O grupo de notas com *staccato* – “arsis”, num movimento direcional ascendente, e as restantes notas – “thesis” num movimento descendente.

O virtuosismo técnico é uma das marcas destas variações e está frequentemente associado a andamentos rápidos. É naturalmente necessário que o pianista seja dotado duma destreza técnica que lhe permita realizar com agilidade essas passagens. No entanto, é indispensável assegurar que a ideia musical se sobreponha ao puro exercício técnico. No presto final, por exemplo, o foco do intérprete deverá ser a audição linear do contorno melódico do tema e da progressão harmónica que lhe subjaz, e não a dificuldade colocada pela alternância mecânica das mãos. Será esse, aliás, o caminho mais curto para superar essa dificuldade.

6.2. A Transcrição de Reitze Smits

O domínio do piano no conjunto das obras para tecla escritas ao longo do século XIX é inquestionável e “uma grande parte dos que se dedicavam à escrita para órgão faziam-no com o recurso às formas tradicionais, sendo poucos aqueles que demonstravam um conhecimento profundo do órgão e das suas potencialidades” (Smits, 2003). Sendo o repertório deste período claramente menos abundante do que o dos séculos anteriores, a transcrição de obras de outros instrumentos era absolutamente previsível. Surgiram neste contexto, várias transcrições das *Variations Sérieuses*, tendo a primeira sido realizada por Van Eyken, contemporâneo de Mendelssohn. A transcrição de Reitze Smits, organista holandês conceituado pelas suas transcrições de música para piano e orquestra é hoje considerada uma referência. Tal como afirma Hathaway, “o seu sucesso” deve-se em primeiro lugar ao próprio Mendelssohn”

O seu sucesso deve-se em primeiro lugar ao próprio Mendelssohn — é sua obra-prima para piano— mas também [fruto] do fantástico trabalho de Reitze Smits na adaptação da escrita do piano para o órgão. Podemos encontrar várias transcrições desta peça, mesmo na época de Mendelssohn, mas para mim a versão de Reitze Smits é a melhor. Com exceção da última variação, que é muito pianística, a obra realmente soa como uma peça de órgão e, para mim, é superior em inspiração e nível artístico às suas sonatas para órgão. (Hathaway, 2017)²⁰

Um dos principais destaques da transcrição de Smits, é o facto de transcrever na íntegra as dezassete variações originais, com exceção da última em que, apesar de alguns cortes ligeiros, é ainda assim respeitada a estrutura. O resultado aproxima-se muito da ideia musical de Mendelssohn, e, nas palavras do próprio Smits “*enriquece o reportório para órgão com uma composição cujo nível é muito superior à maioria das obras para órgão daquele período*” (Smits, 2003).

Um dos fatores que pode contribuir para o acentuado interesse na transcrição das *Variations Sérieuses* para órgão é a própria natureza do tema, que se apresenta em forma de coral a quatro vozes. Tal como afirma Formaro,

(...) nas mãos do pianista [o tema] transforma-se numa evocação organística de timbre velado, que resulta da posição compacta das mãos no teclado que Mendelssohn propõe; uma posição fechada que conduz ambas

²⁰ Consultado em Março de 2022

as mãos em movimentos paralelos de acordo com o discurso, criando uma sensação de densidade num espaço central mínimo do teclado.²¹

Por outro lado, o próprio quadro formal da obra — tema e variações — é particularmente adequado para o órgão, devido às possibilidades de registação que este oferece.

No entanto, alguns andamentos apresentam um conjunto de elementos associados a uma escrita mais pianística tais como os “tremolos”, grandes arpejados, a repetição rápida de notas, ou os efeitos virtuosísticos de grande velocidade de uma forma mais presente. Exemplo disso é a décima segunda variação, uma das variações omitidas por exemplo na primeira transcrição realizada.

Figura 26 Primeira parte da variação 12

A textura da variação 12 baseia-se na repetição rápida de notas. Ora, essa textura, adaptando-se perfeitamente às características mecânicas do piano, é problemática no órgão. Reitze Smits omite, por isso, as notas repetidas e apresenta um contorno melódico baseado no desenho original da melodia.

²¹ (Formaro, 2014) pero en las manos del pianista se transforma en una evocación organística de timbre velado, lo cual resulta de la compacta posición de las manos en el teclado que Mendelssohn plantea; una posición cerrada que lleva a ambas manos en movimientos paralelos acorde al discurso, creando una sensación de densidad en un mínimo espacio central del teclado.

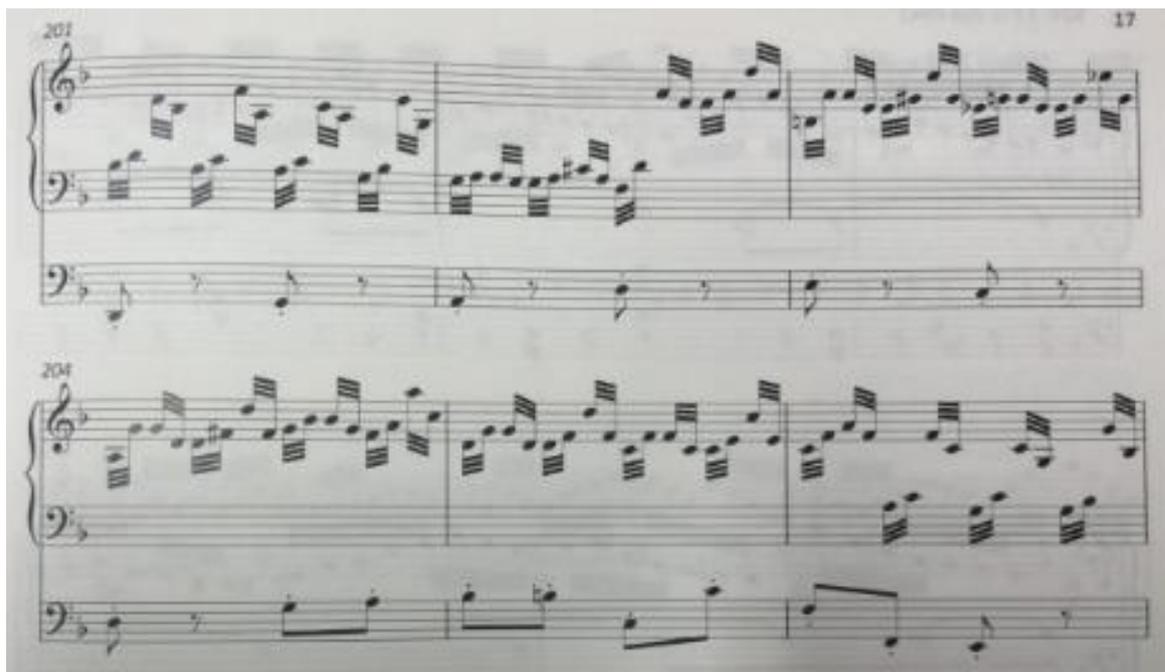
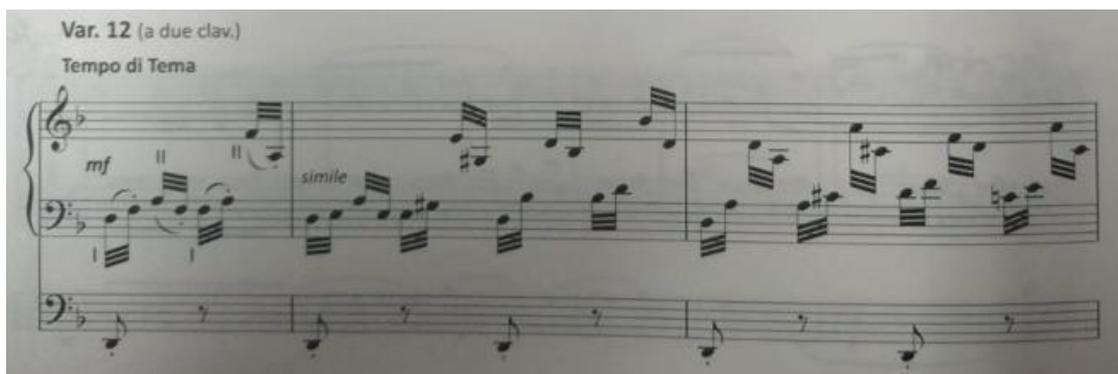


Figura 27 - Primeira parte da variação 12 (Transcrição de Smits)

Na variação 11, Smits clarifica a textura e organiza-a de uma forma estratificada e adaptada ao órgão, privilegiando a clareza tímbrica.



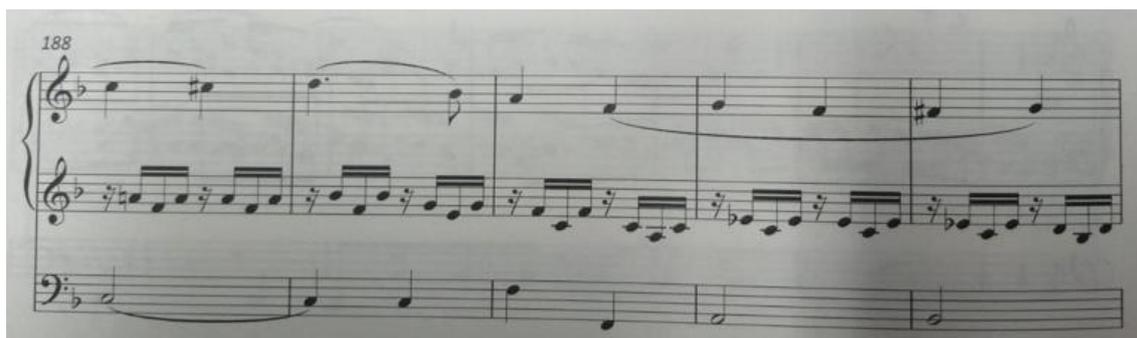
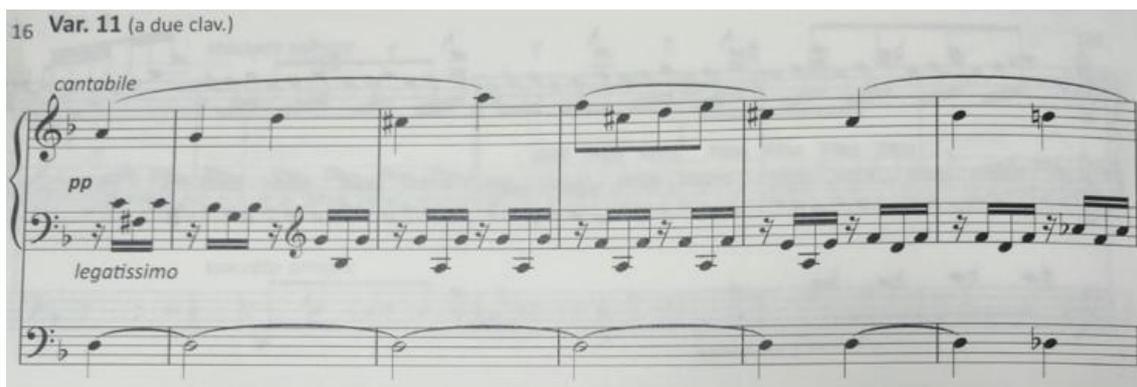


Figura 28 - Variação 11; Em cima original para piano; Em baixo transcrição de Smits

A variação 16 é mais um exemplo da simplificação e clarificação textural, no processo de adaptação para o órgão:



Figura 29 - Primeira parte da variação 16; Em cima original para piano; Em baixo transcrição de Smits

Mendelssohn apresenta ao longo das variações uma série de indicações de carácter, andamento e dinâmica. Algumas variações apresentam uma diversidade de dinâmicas ao longo da mesma. Reitze Smits, na sua transcrição, sugere apenas uma dinâmica geral para toda a variação. Vejamos o exemplo da variação 3:

Var. 3
Più animato

9

53

60

Figura 30 - Variação 3; Em cima original para piano; Em baixo transcrição de Smits

A transcrição de Smits põe em prática várias das recomendações feitas no artigo de Buck mencionado no Estado da Arte, nomeadamente através do recurso a texturas menos densas do que as que o piano necessitava para, como refere Buck, produzir um som “cheio”. A Variação 5 é disto exemplo. Evita, igualmente, alguns dos erros mais frequentes apontados por Buck, tais como a duplicação da mão esquerda e pedal para substituir as oitavas do piano (ver variação 3) ou o uso constante da pedaleira.

The image displays two musical scores for Variation 5. The top score is the original piano score, labeled 'Var. V' and 'Agitato', with the instruction 'p legato ed espressivo'. It features a treble and bass staff with various chords and melodic lines. The bottom score is a transcription by Smits, also labeled 'Var. 5' and 'Agitato', with the instruction 'p legato ed espressivo'. It features a treble and bass staff with a more simplified texture, and a separate bass staff below it showing a single melodic line.

Figura 31 - Variação 5; Em cima original para piano; Em baixo transcrição de Smits

6.3. Alguns aspetos a ter em conta numa interpretação a partir do órgão

No capítulo dois, verificámos que a partir do século XIX o órgão se aproximou timbricamente da orquestra sinfónica, quer pelas dimensões que passou a ter, quer pelos meios que passou a incluir (sistemas de combinação, pedal de expressão e uma vasta gama de registos). A interpretação da transcrição de Reitze Smits deverá aproveitar este potencial propondo, a partir dum pensamento sinfónico, uma orquestração específica para cada variação.

O timbre de orquestra de cordas pode, por exemplo, ser utilizado no tema através do recurso ao registo “viola da gamba” ou “salicional”. A terceira variação sugere, como se disse antes, uma orquestração de metais, que pode ser conseguida

através do recurso a registos como “trompete” ou “cornetim”. Para a voz intermédia solista da variação número treze os registos “oboé” ou “clarinete” são seguramente boas opções. O recurso ao “tutti” com a reunião de todos os timbres do órgão, resultante duma grande massa orquestral, pode justificar-se em alguns momentos da obra, nomeadamente no Presto da variação final.

A utilização da caixa ou pedal de expressão, por exemplo, na variação 14, permitirá aproximar o fraseado do órgão ao do piano, embora sem o mesmo grau de controlo e sensibilidade.

Como foi antes dito, Retize Smits colocou apenas uma indicação de dinâmica geral para cada variação. No entanto, sugere-se que o intérprete crie alguns patamares e dinâmicas sonoras quer com o recurso à registação ou à própria articulação.

Atentemos na variação 3.

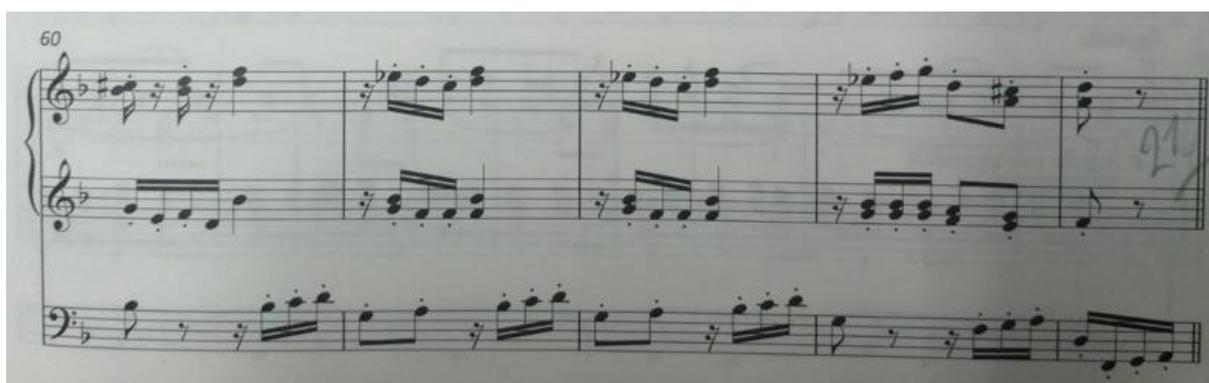


Figura 32 - Compassos 60 a 65 da variação 3 (transcrição de Smits)

No compasso 61, ao realizar o staccato de uma forma mais longa do que os anteriores, é conseguido um efeito de “simulação” de crescendo e aumento da massa sonora.

Na interpretação do original de Mendelssohn em piano, o recurso ao pedal como forma de sustentar e ligar as notas é recorrente. Embora essa necessidade não seja tão frequente no órgão, tendo em conta as características acústicas do espaço envolvente, o organista deverá, sempre que ela surgir, suprir a inexistência dum papel de sustentação através do recurso à técnica de *legato* a partir da substituição de dedos. Quanto menor for a reverberação da sala, maior será a necessidade de recurso a esta técnica.

Em comparação com o original para piano, é recomendável uma maior contenção no andamento de algumas variações, uma vez que a opção por tempos

exageradamente rápidos no órgão provocará quase inevitavelmente uma considerável falta de clareza. Por último, as variações devem ser agrupadas de forma semelhante à que se referiu no capítulo da interpretação ao piano, a partir dos encadeamentos ou das separações que a partitura original propõe.

7. Conclusão

O piano e o órgão partilham a mesma “ponte” de ligação entre o instrumentista e o instrumento: o teclado. O processo básico que um pianista ou um organista realiza para tocar um trecho musical, é comum a ambos e consiste em baixar as teclas corretas na sequência e momento desejados. No entanto, a natureza sonora dos dois instrumentos, decorrente das características físicas de cada um deles, obriga a recorrer a processos por vezes antagônicos para a realização duma ideia musical comum. Exemplo disso, é a forma como a melodia do coral BWV 639 deve ser tratada em cada um dos instrumentos. No órgão ela destaca-se através da registação e fraseia-se em função das respirações, com especial atenção ao momento de saída da tecla. No piano, a prioridade é destacá-la timbricamente no momento de ataque. No órgão, por outro lado, a expressividade desta linha é conseguida essencialmente através do recurso à ornamentação, enquanto no piano depende sobretudo da aplicação dos reguladores expressivos e do relacionamento dinâmico entre as notas da frase, através do controlo da intensidade colocada em cada uma delas.

Uma das principais disparidades entre o piano e o órgão encontra-se precisamente no processo de realização de dinâmicas. O piano romântico tem umas características mecânicas que tornam possível a obtenção duma vasta gama de dinâmicas, a partir do controlo da intensidade colocada em cada tecla. No órgão, embora seja possível a realização de diversos contrastes sonoros com o recurso à registação ou aos meios expressivos associados ao órgão moderno, o organista não consegue através do manual a obtenção de diferentes dinâmicas, independentemente da intensidade com que pressiona cada nota. No entanto, o organista pode recorrer a um conjunto de “estratégias” — tais como a mudança de articulação, ou a manipulação do valor de duração das notas — de modo a sugerir as variações dinâmicas que o pianista é fisicamente capaz de produzir. No capítulo da proposta de interpretação para órgão do Prelúdio e Fuga BWV 547, são referidos alguns exemplos disso mesmo.

O contrário sucede no que ao timbre diz respeito. Enquanto o piano “sugere” timbres orquestrais com o recurso a meios como a tessitura ou a articulação, o órgão efetivamente reproduz um timbre autêntico que pode ir desde a imitação de trompete, ao som dos pássaros. O capítulo das Variações de Mendelssohn reflete essa ideia.

Fazer um juízo valorativo a partir duma comparação entre o piano e o órgão seria uma frivolidade. São dois instrumentos de características absolutamente distintas. No entanto, do ponto de vista do instrumentista, ter em conta as ferramentas

necessárias para a prática de cada um deles pode tornar-se uma mais-valia. A técnica pianística é certamente útil para um organista. Talvez por isso, muitos currículos de cursos de órgão em conservatórios de prestígio incluam a prática pianística como uma disciplina obrigatória. Em sentido inverso, a registação do órgão pode ser um estímulo para a imaginação tímbrica do pianista.

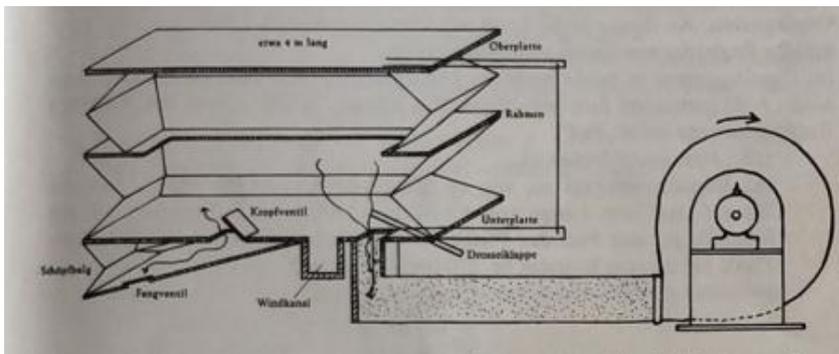
Bibliografia

- Anderson, K. (1997). *Johann Sebastian Bach: Transcriptions for the piano by Saint-Saens, Siloti, Reger*. Naxos music library.
- Bach, C. (1948). *Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de teclado*. W. Norton & Company.
- Baena, G. d. (2012). *Arte para Tanger*. Edições Colibri .
- Belt, P. (1997). *Piano (New Grove Musical Instrument Series)*. W W Norton & Co Inc.
- Briskier, A. (1958). *New Approach to Piano Transcriptions and Interpretation of Johann Sebastian Bach's Music*. New York: C. Fischer.
- Britton, A. (2008). *A Study of Felix Mendelssohn's Piano Fugues*. University of Cincinnati.
- Buck. (1914). *On Arranging for the Organ*. The Musical Times.
- Busoni, F. (1894). *On the transcription of Bach's organ works for pianoforte*. New York: G. Shirmer.
- Charlier, C. (s.d.). *Musicologie.org*. Obtido de Musicologie.org.
- Couperin. (1974). *L'Art De Toucher Le Clavecin*. Alfred Publishing Company Inc.
- Eberlein, R. (2011). *Original un Bearbeitung in der Orgelmusik*. St. Florian/ Linz.
- Fabrikant, M. (2006). *Bach-Busoni Chaconne- A Piano Transcription Analysis*. Lincoln, Nebraska .
- Fogg, R. (2015). *A Closer Look at Mendelssohn's Variations sérieuses* . Clavier Companion .
- Forkel, J. N. (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig:: Hoffmeister und Kühnel.
- Formaro, A. (2014). *La Obra para Piano de Felix Mendelssohn Bartholdy: Hacia una Edición Crítica del Corpus Completo, com Proyección Interpretativa*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Hathaway, D. (17 de Outubro de 2017). *ClevelandClassical.com*.
- Henrique, L. (2004). *Instrumentos Musicais*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.
- Huixīng, S. (2020). *A Study on Variations sérieuses, Op. 54 by Felix Mendelssohn*. Seul: Universidade Ewha Womans.
- Lee, J.-O. (2013). *A STUDY OF TWO ORGAN CHORALE PRELUDES OF JOHANN SEBASTIAN* . Iowa: Graduate College of The University of Iowa.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Cappelmeister*. Hamburg: Christian Herold.
- Munrow, D. (1974). *The Art of Courtly Love Early Music. The Art of Courtly Love Early Music, vol. 1, no. 4, .*
- Newman, E. (1912). *A Note on Bach Transcriptions*. The Musical Times 53, no. 833 .
- Peeters, F. (1996). *Little Organ Book*. Summy-Birchard Edition.

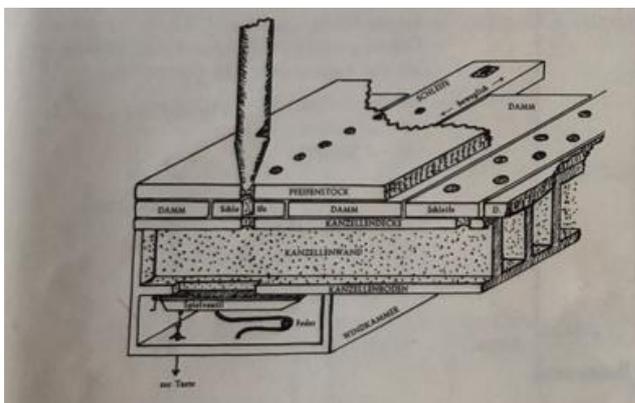
- Pozzi, L. G. (2015). *Considerações sobre os pianos utilizados por Johannes Brahms e eventuais implicações nas suas obras*. Vitória: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.
- Rollings, B. D. (2020). *From pipe organ to pianoforte*. . India: Indiana University.
- Smits, R. (2003). *Variations Sérieuses, op. 54*. Alemanha: Valeur Ajoutée.
- Steblin, R. (1983). *History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Music Library Association.
- Stinson, R. (1999). *Bach: The Orgelbüchlein*. New York: Oxford University Press.
- Weiss, R. (2002). *Orgel Schule*. Edition Breitkopf.
- Werner., E. (1980). *Mendelssohn; Leben und Werk in neuer Sicht*. . Zurich : Atlantis.
- Williams, P. (1998). *The Organ (The New Grove Serie*. W W Norton & Co Inc.
- Wolff, C. (1999). *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* . W. W. Norton & Company.

Anexos

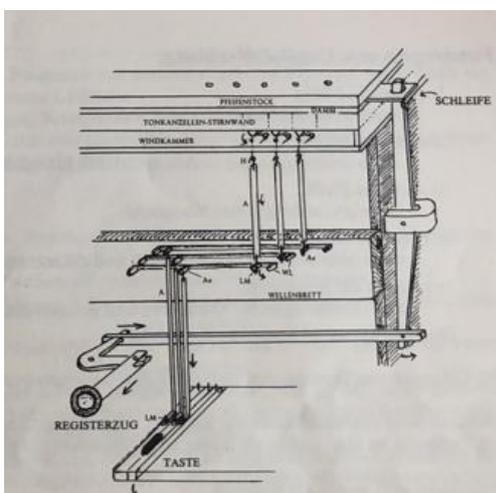
Anexo A – Mecanismo de Funcionamento do Órgão Moderno ²²



O pulmão é o ventilador, constituído por um motor de vento que aspira a quantidade necessária de ar para o fole.

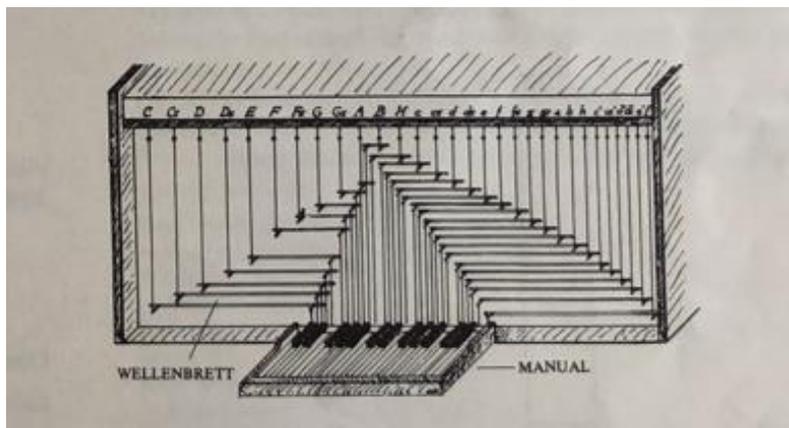


O corpo do órgão é constituído pelas "caixas de vento", caixas retangulares planas de madeira com buracos na parte superior em que se encontram os tubos. No interior encontram-se válvulas que - controladas a partir das chaves - permitem o fluxo de ar para os tubos.



²² Esquema retirado do livro "Orgel Schule" (Weiss, 2002)

O “sistema nervoso” é a ligação a partir das chaves às válvulas. Pode ser mecânico ou elétrico. O vento é libertado para o tubo ser soprado por meio de elaboradas transmissões de alavanca da chave para a válvula do tubo.



Os tubos são os membros, dispostos em filas para formar os registros. A arte dos organeiros consiste em medir e "entoar" (afinar) cada tubo.

Anexo B – Registração do órgão: medidas e famílias ²³

Stop in feet	Pitch in relation to note played	Harmonic Series					
		32'	16'	8'	4'	2'	1'
32'	two octaves lower	1st					
16'	one octave lower	2nd	1st				
10 $\frac{2}{3}$ '	a perfect fourth lower	3rd					
8'	normal pitch of note played	4th	2nd	1st			
6- $\frac{2}{5}$ '	a major third higher	5th					
5 $\frac{1}{3}$ '	a perfect fifth higher	6th	3rd				
4- $\frac{4}{7}$ '	a minor seventh lower	7th					
4'	one octave higher		4th	2nd	1st		
3- $\frac{1}{5}$ '	one octave and a third higher		5th				
2 $\frac{2}{3}$ '	one octave and a fifth higher		6th	3rd			
2- $\frac{2}{7}$ '	one octave and a seventh higher		7th				
2'	two octaves higher			4th	2nd	1st	
1- $\frac{3}{5}$ '	two octaves and a third higher			5th			
1 $\frac{1}{3}$ '	two octaves and a fifth higher			6th	3rd		
1- $\frac{1}{7}$ '	two octaves and a seventh higher			7th			
1'	three octaves higher				4th	2nd	1st

²³ Tabela retirada do livro “Little Organ Book” (Peeters, 1996)

DIAPASONS:

Prestant 16', 8' or 4'
 Diapason 16', 8' or 4'
 Principal 16', 8' or 4'
 Montre 8'
 Contrebasse 16'
 Octave 8', 4' or 2'
 Doublette 2'

FLUTES:

Block flute 8', 4' or 2'
 Clarabella 8'
 Concert Flute 8'
 Flute Traversiere 4'
 Flageolet 2', 1'
 Open Flute, Wood Flute 8'
 Flute dolce 8'
 Rohrflöte 8', 4'
 Spitzflöte 8', 4' or 2'
 Waldflöte 2'
 Flute harmonique 8', 4'

STRINGS:

Gamba 8'
 Violinbass 16'
 Dolce 8'
 Salicional 8'
 Fugara 8', 4'
 Spitzgamba 8'
 Eoline 8'
 Gemshorn 8', 4'
 Viola 8'
 Viola di gamba 8'
 Cello 8'
 Voix celeste 8'

BOURDONS:

(Gedeckt) Gedeckt
 32', 16', 8', 4'
 Bourdon 16', 8'
 Sub-bass 32', 16'
 Nachthorn 16', 8', 4', 2'
 Quintenbass 16', 8'
 Hohlflöte or Hohlpipeife
 8', (4')

MUTATIONS:

Quint $10 \frac{2}{3}$, $5 \frac{1}{3}$,
 $2 \frac{2}{3}$, $1 \frac{1}{3}$
 Grossnasat $5 \frac{1}{3}$
 Nazard $2 \frac{2}{3}$
 Grossterz $6 \frac{2}{3}$
 Tierce $3 \frac{1}{5}$, $1 \frac{3}{5}$
 Septième (seventh)
 $4 \frac{4}{7}$, $2 \frac{2}{7}$, $1 \frac{1}{7}$

MIXTURES:

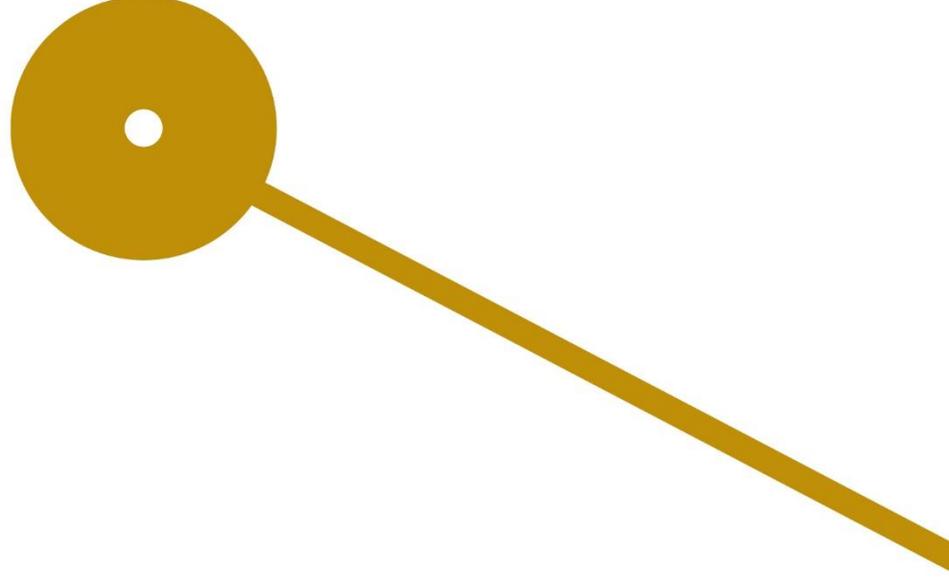
Mixture 3, 4, 5, 6, 7 to
 8 ranks and more
 Plein Jeu 3, 4 or 5 R
 Cimbale 3 to 7 R
 Cornet 3 to 5 and 6 R
 Progressio 3 to 5 R
 Sharp mixture 3 to 5 R
 Carillon 2 to 3 R
 Rauschpfeife 3 to 7 R
 Sesquialter 2 (to 3) R
 Tertian 2 R

REEDS:

Trumpet 16', 8', 4'
 Bombarde 32', 16'
 Posaune 32', 16'
 Clarion 4'
 Zink 2'
 Tuba 16', 8'
 Dulcian 8'
 Dulcian Regal 16'
 Fagotte 16'
 Bassoon 16'
 Oboe 8' (4')
 Horn 8'
 Chalumeau 8', 4'
 Cromorne 8'
 Bärpfeife 8', 4'
 Ranket 16'
 Sordun 32', 16'
 Clarionet 8'
 Cor anglais 8'
 Vox humana 8'
 Regal 8', 4'

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ESPECIALIZAÇÃO EM PIANO E TECLAS

Do Órgão ao Piano e do Piano ao
Órgão – Análise e Interpretação
Fernando Manuel Lopes da Cruz